

---

*ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS**Das Aufsatzwerk*

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-068-257>

## Ein Petrarca-Zitat von Quevedo

### Zur Poetik des barocken Sonetts in Spanien

Wenn es in der Literaturwissenschaft einen Fortschritt geben sollte, so besteht er wahrscheinlich in der wachsenden Kompetenz, den jeweiligen Grad von Individualität zu bestimmen, über den Texte, Autoren oder Autorengruppen verfügen. Die Entwicklung dieser Kompetenz setzt indes eine Einsicht voraus, die scheinbar in die konträre Richtung geht. Ich meine die Erkenntnis, daß textuelle bzw. auktoriale Individualität sich niemals unmittelbar realisiert und deshalb auch niemals durch bloß intuitive, ‚werkimmanente‘ Anschauung, wie sie von Croce bis George Steiner empfohlen wurde<sup>1</sup>, zu erfahren ist. Was an Texten oder Autoren als individuell gelten mag, läßt sich – stets hypothetisch – erst durch mehr oder minder aufwendige Rekonstruktionen feststellen, da selbst ‚der subjektivste Ausdruckswille‘ zunächst an einen Komplex diskursiver Zusammenhänge gebunden bleibt. Solche diskursiven Zusammenhänge sind den subjektiven Werk- bzw. Textintentionen immer schon vorgegeben, ja man könnte im Sinne einer starken (post)strukturalistischen These vermuten, daß die Figur individueller Subjektivität in der Literatur am Ende nichts anderes bedeutet als eine bestimmte Konfiguration oder mehr noch Konjunktur von Diskursen, durch welche das Subjekt der fasziniert betrachteten Subjektivität allererst erzeugt wird.

Die Zusammenhänge, durch die sich eine literarische Individualität konstituiert und in die sie sich wiederum ‚einschreibt‘, wirken nun sowohl auf verschiedenen Diskursebenen als auch in verschiedenen zeitlichen Ausdehnungen alias ‚durées‘. Sie betreffen die Größen religiöser und philosophischer Ordnungen, literarischer Modelle oder Gattungsregeln, nationaler bzw. einzelsprachlicher Traditionen und vieles andere mehr. Dabei garantiert die Vielfalt der Zusammenhänge, daß die Weite, die ein einzelner Zusammenhang mitunter umfaßt, durchaus mit dem Interesse an individualisierenden Spezifikationen vereinbar ist. So kann es beispielsweise erhellend sein, wenn August Wilhelm Schlegel auf bestimmten Diskursebenen einen weiträumigen Zusammenhang zwischen Calderón und Dante

---

1 Ein kritisches Resümee der Prinzipien von Croces „critica letteraria“ enthält mein Aufsatz „Benedetto Croce und die Krise der Literaturgeschichte“, in: Bernard Cerquiglini – Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsg.), *Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe*, Frankfurt a. M. 1983, S. 280–302; treffende Einwände gegen Steiners Kult „realer Gegenwart“ äußert Hans Robert Jauß, „Über religiöse und ästhetische Erfahrung – zur Debatte um Hans Belting und George Steiner“, in: Ds., *Wege des Verstehens*, München 1994, S. 346–377, bes. S. 360ff.

herstellt, um den letzteren „am Anfang“, den ersteren „am Ende“ einer ‚longue durée‘ der wie es heißt – „romantischen Dichtung“ zu situieren<sup>2</sup>. Tatsächlich offenbaren Calderóns *Autos* und Dantes *Divina Commedia* als „christlich allegorische Deutungen des Universums“<sup>3</sup> unverkennbare diskursive Gemeinsamkeiten, deren Thematisierung bei Schlegel nach Ludwig Schrader zwar ‚großzügig‘ wirkt, aber keineswegs ‚willkürlich‘ erscheint. Jedenfalls würde die Identifikation des Gemeinsamen hier nicht grundsätzlich einer Differenzierung des Trennenden widersprechen, die zu vertiefen Schlegel aus historisch und poetologisch spezifischen Gründen dann allerdings weniger interessiert war. Prinzipiell gesehen, würde der Rekurs auf Züge diskursiver Gemeinsamkeit nämlich gerade die unerläßliche hermeneutische Voraussetzung bilden, um präzisieren zu können, auf welchen anderen Diskursebenen, mit welchen Motiven und mit welchen Folgen, sich jene ebenso manifesten Differenzen ergeben, die Calderóns *Autos* und Dantes *Divina Commedia* bei aller Affinität ihrer christlich-allegorischen Weltdeutung in bestimmten Hinsichten auch wieder ganz unvergleichlich machen.<sup>4</sup>

## I

Was für Calderón und Dante gilt, läßt sich in einem anderen Gattungsbereich ebenfalls über Quevedo und Petrarca sagen. Auch zwischen ihnen existiert ein geschichtlich weiträumiger Zusammenhang, der auf einer recht elementaren Ebene bereits in der Gemeinsamkeit einer formalen bzw. generischen Präferenz zum Ausdruck kommt. Sie privilegiert als lyrische Form das Sonett, das von Petrarca bekanntlich zwar nicht erfunden, aber dank der europäischen Fortüne des *Canzoniere* doch gewissermaßen kanonisiert wurde. Auf ähnliche Weise scheint die spanischsprachige Literaturkritik in Quevedo gleichfalls einen Meister speziell des Sonetts sehen zu wollen. Octavio Paz spricht in dem Essayband *El arco y la lira*, dessen Bedeutung für eine Theorie der modernen Lyrik Ludwig Schrader unterstrichen hat<sup>5</sup>, wiederholt von den „sonetos de Quevedo“, wenn er gleichsam den Idealtyp eines

2 Vgl. dazu Ludwig Schrader, „Dante und Calderón bei August Wilhelm Schlegel“, in: *Italia Viva*. Festschrift für Hans Ludwig Scheel, Tübingen 1983, S. 381–391, hier S. 383.

3 Dies glücklich formulierte Konzept findet sich in August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von Edgar Lohner, Bd. 4: *Geschichte der romantischen Literatur*, Stuttgart 1965, S. 173.

4 Ansatzweise werden solche Differenzen berührt, wenn schon Schlegel selbst Dante mit „einem Propheten des alten Bundes“ vergleicht, dagegen in „Calderons Poesie“ – meines Erachtens kaum plausibel – eine Ähnlichkeit mit der „Offenbarung Johannis“ erblickt; vgl. Schlegel, *Geschichte* (Anm. 3), S. 173. Ausgesprochen forciert vor allem in bezug auf Calderón – erscheint mir das Fazit eines ‚paragone‘ von Jean-Pierre Barricelli, „Sogno and Sueño: Dante and Calderón“, *Comparative Literature Studies* 9 (1972), S. 130–139, hier S. 138: „Life is, for Calderón, the impenetrable ambiguity of the self, while for Dante it is the potential realization of the self“.

5 Vgl. Ludwig Schrader, „Der Bogen und die Leier oder die ewige Gegenwart. Modernität als Theorie bei Octavio Paz“, in: *Sprachen der Lyrik*. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag, Frankfurt a. M. 1975, S. 782–814, bes. S. 796ff.

„poema“ bezeichnen möchte<sup>6</sup>. Und kaum anders hält es Jorge Luis Borges, der gegenüber den Lisi-Gedichten der ‚Vierten Muse‘ des *Parnaso Español* gewiß den Einwand einer „artificialidad voluntaria“ erhebt, ansonsten jedoch nicht umhin kommt, den Rang des „primer artífice de las letras hispánicas“ eben mit der Zitation von zwei Sonetten, darunter dem berühmten *Retirado en la paz de estos desiertos*, zu zelebrieren<sup>7</sup>.

Die Nähe, die von der bevorzugten lyrischen Form geschaffen wird, erfährt indessen noch eine wesentliche Vertiefung durch den Umstand, daß jener zweite Teil der „Musa IV“, der ‚allein Lisi und die Liebesleidenschaft ihres *amante* besingt‘, auch in seinem „*histoire*-Substrat“ nach dem (selbstverständlich mannigfach variierten) Muster der typischen „petrarkistischen Geschichte“ angelegt ist, wie es Gerhard Regn – mit anderen Variationen – ebenfalls für die *Parte prima* der *Rime* Torquato Tassos geltend gemacht hat<sup>8</sup>. Dabei wäre es eine interessante und anspruchsvolle Aufgabe, die Position von Quevedos Lisi-Zyklus in diesem Kontext petrarkistischer Geschichten, der seit der Mitte des Cinquecento ja längst über den Bereich der italienischen Literatur hinausgewachsen war, genauer zu markieren. Im engen Rahmen der hier präsentierten Miszelle ist natürlich nicht daran zu denken, einer solchen Aufgabe auch nur annähernd gerecht zu werden, und ich möchte mich deshalb in der Hoffnung, sozusagen die Synekdoche eines Interpretationsversuchs zu leisten, mit einer Einzelheit begnügen. Es handelt sich um das Detail eines prominenten Petrarca-Zitats, das – wenn man so will – im Mittelpunkt des Sonetts *Si fuere que después, al postrar día* steht und wie kaum ein zweites textuelles Detail erkennen läßt, in welchen Momenten sich die Diskurswelt Quevedos, das heißt: eines spanischen Dichters des *Siglo de Oro*, mit der des großen Trecentisten überschneidet und in welchen anderen Momenten sie sich – ob auktorial willentlich oder unwillentlich – von ihrem Petrarkaschen Modell trennt bzw. trennen muß.

Quevedos Sonett, in dem das Petrarca-Zitat die Verse 9–11, also das erste Terzett, einnimmt, lautet folgendermaßen:

Si fuere que después, al postrar día  
Que negro y frío sueño desatare  
Mi vida, se leyere o se cantare  
Mi fatiga en amar, la pena mía,  
  
Cualquier que de talante hermoso fía  
Serena libertad, si me escuchare,  
Se en mi perdido error escarmentare,

6 Vgl. Octavio Paz, *El arco y la lira*, Tercera edición, México 1986, S. 16, 23 und passim.

7 Vgl. Jorge Luis Borges, „Quevedo“, in: Ds., *Otras inquisiciones*, Madrid (El Libro de Bolsillo) 21979, S. 44–51.

8 Vgl. Gerhard Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition*, Tübingen 1987, bes. S. 118–195.

Deberá su quietud a mi porfía.

Atrás se queda, Lisi, el sexto año  
De mi suspiro: yo, para escarmiento  
De los que han de venir, paso adelante.

¡Oh en el Reino de Amor huésped extraño!,  
Sé docto con la pena y el tormento  
De un ciego y sin ventura fiel amante<sup>9</sup>.

Mit seinem Zitat verweist dies Sonett auf die Nr. 118 der *Rerum vulgarium fragmenta*, wobei die Transparenz der Intertextualitätsbeziehung nicht zuletzt dadurch zustande kommt, daß die Reprise sich auf den Petrarkaschen Sonettanfang, also die Verse 1–2, bezieht:

Rimansi a dietro il sestodecimo anno  
de' miei sospiri, et io trapasso finanzia  
verso l'extremo; et parmi che pur dianzi  
fosse 'l principio di cotanto affanno.

L'amar m'è dolce, et util il mio danno,  
e 'l viver grave; et prego ch'egli avanzi  
l'empia Fortuna, et temo no chiuda anzi  
Morte i begli occhi che parlar mi fanno.

Or qui son, lasso, et voglio esser altrove;  
et vorrei piú volere, et piú non voglio;  
et per piú non poter fo quant'io posso;

et d'antichi desir'lagrime nove  
provan com'io son pur quel ch'i' mi soglio,  
né per mille rivolte anchor son mosso<sup>10</sup>.

Prominent kann man das Zitat vor allem deshalb nennen, weil es einem Sonett entstammt, das innerhalb des *Canzoniere* zu jener Reihe von Jahrestagssonetten gehört, die in ungleichmäßig periodisierten Abständen – nach elf, 16 oder 17 Jahren – an das Ereignis des *Innamoramento* erinnern<sup>11</sup>. Sie haben ihre spezifische Bedeutung darin, daß sie besonders wirkungsvoll dazu beitragen, der Gedichtsammlung, die

9 Francisco de Quevedo Villegas, *Poesia varia*, Edición de James O. Crosby, Madrid .(Cátedra) 21982, S. 249.

10 Francesco Petrarca, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchirolì, Torino 1972, S. 154.

11 Vgl. zur Serie dieser Gedichte näherhin Dennis Dutschke, „The Anniversary Poems in Petrarch's *Canzoniere*“, *Italica* 58 (1981), S. 83–101.

sonst bloße „rime sparse“ vereinen würde, einen – wenngleich kargen – narrativen Subtext mitzuteilen<sup>12</sup>. So festigt die Sammlung ihren Zyklus-Charakter durch ein Verfahren, das Quevedo, der hier an die sechste oder später an die zehnte Wiederkehr seines Liebes- und Passionsbeginns erinnert, mit offenkundig identischen Absichten aus dem *Canzoniere* übernommen hat.

Bemerkenswert genau hat Quevedo sich auch an das lexikalische Material gehalten, das ihm sein Vorbild bietet. Vielleicht noch auffälliger und charakteristischer ist indes die Übernahme der rhetorischen Figur, durch die das „trapasso inanzi“ am Ende von V. 2 antithetisch auf das „Rimansi a dietro“ am Anfang von V. 1 zurückbezogen wird<sup>13</sup>. Sie entspricht wenigstens partiell den konzeptistischen Tendenzen Quevedos und des *Siglo de Oro* überhaupt, und demnach hat es seine stilgeschichtliche Logik, wenn der spanische Autor gegenüber Petrarca eben die Figur der Antithese ganz entscheidend verschärft. Zu diesem Zweck setzt er verschiedene Mittel ein, die, jeweils für sich genommen, unscheinbar wirken mögen, doch in ihrem Zusammenwirken einen eklatanten und stiltypologisch ausgesprochen eindeutigen Effekt ergeben.

Zunächst dient der Schärfung wohl die weitere Distanz, welche Quevedo zwischen die Komponenten der Antithese legt. Da sie gleichwohl leicht überschaubar bleibt, ist sie geeignet, den Gegensatz von „Atrás se queda“ und „paso adelante“ mit einem Zuwachs an Spannung und Gewicht zu versehen. Daneben verwandelt Quevedo den syntaktischen Parallelismus, in dem die Antithese sich bei Petrarca präsentiert, in einen pointierteren Chiasmus. Er hat zur Folge, daß die Opposition von „Atrás“ und „adelante“ am Anfang und Ende des längeren Satzes scharf konturiert wird, während Petrarca die antithetische Funktion des „a dietro“ gegenüber „inanzi“ gewiß absichtlich ein wenig verschleiert, um den elegischen Ton seiner „sospiri“ nicht durch ein Übermaß an demonstrativer Wirkung zu stören. Am wichtigsten ist aber zweifellos, daß Quevedo seinen Satz – und gleichzeitig die Sinneinheit des Terzetts – mit dem chiastischen Abschluß der Antithese enden läßt. So gewinnt die Aussage auch und gerade in ihrem antithetisch-paradoxalen Gehalt Eindeutigkeit. Im Sonett Petrarcas führt die Satzbewegung dagegen enjambierend über die Antithese hinaus, was bewirkt, daß die rhetorische Figur, die schon in ihrer ersten Komponente weniger deutlich hervortrat, bei ihrer zweiten Komponente erneut und mehr noch an Deutlichkeit verliert.

---

12 Zum Status der Narrativität, der in den verschiedenen Stadien der Redaktion des *Canzoniere* signifikativen Wandlungen unterliegt, vgl. Marco Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna 1992, S. 132, 296ff. und passim.

13 Vgl. dazu den Kommentar von Ezio Chiòrboli, in: Francesco Petrarca, *Le „Rime sparse“*, commentate da Ezio Chiòrboli, Milano 1924, S. 267.

Demnach ergibt sich bereits bei der metrisch-syntaktischen Analyse des Zitats ein Befund, der nicht, unbedingt die verbreitete *communis opinio* über den „barocken“ Quevedo und den „klassischen“ Petrarca bestätigt. Bemühung um scharf konturierte Eindeutigkeit ist hier entschieden die Sache des Konzeptisten, während Petrarca die latent konzeptistische Figur auch deshalb verwischt, weil er seinem Gedicht offensichtlich ein Halbdunkel der Ambivalenz bewahren möchte. So fällt der Hauptakzent des Passus bei Quevedo am Satz- und Terzett-Schluß auf das Wort „adelante“ und folglich auf den sehr bestimmten, energischen Widerspruch, den es antithetisch gegen das anfängliche „Atrás“ einlegt. Bei Petrarca wird der Akzent anders gesetzt und verschiebt sich von „inanzi“, das keinen Satz beendet, zu „l'estremo“. Damit gerät die Semantik der Periode nicht nur in ein gleichsam depressives Gefälle, das Quevedos „paso adelante“ völlig fremd ist, sondern verliert sich auch in einem mehrdeutigen *sfumato*. In der Tat ist bei „l'estremo“ nämlich nicht zweifelsfrei zu entscheiden, ob es durch ein Nomen „sospiro“ oder – wahrscheinlicher – durch ein Nomen „anno“ ergänzt und bestimmt werden soll. Das bedeutet einerseits wohl eine von zahlreichen *cruces* der Petrarca-Philologie<sup>14</sup>, andererseits jedoch zugleich ein – wenn man so will – poetisches Valeur von Unentscheidbarkeit, wie es für Petrarcas konzeptistisch schwächer markierte Lyrik insgesamt charakteristischer erscheint als für Quevedos resoluter ausgeprägten Konzeptismus.

Wenn man diese Relation an einer besonders evident vergleichbaren Stelle beobachtet hat, wird man freilich gewahr, daß sie auch für die gesamte Fügung der beiden Sonette ihre Gültigkeit bewahrt. Bei Petrarca scheint nicht nur der von Quevedo zitierte Passus, sondern das ganze Gedicht in die Atmosphäre eines Chiaroscuro gehüllt. Für diesen Eindruck ist insbesondere der Mangel an klar orientierenden Übergängen zwischen den vorwiegend parataktisch geordneten Sätzen verantwortlich. Statt Konjunktionen, welche die argumentative Verknüpfung der Aussagen unterstreichen würden, wiederholt sich in kurzen Abständen das Polysyndeton eines „et“, das nicht sofort verrät, ob das jeweils Folgende zum Vorhergehenden nun in einem bestätigenden, einem einschränkenden oder einem adversativen Verhältnis steht. Dabei sind die Verknüpfungen von Sätzen und Argumenten, wie man den Paraphrasen der Kommentare entnehmen kann, in Wahrheit vielfach abgetönt, was bedeutet, daß sie dem Leser einiges an ergänzender Deutungsarbeit übertragen. Gerade weil der Leser argumentativ und psychologisch manches ergänzen muß, wird er indes mit gesteigerter Suggestionskraft in eine seelische Bewegung hineingezogen, die einen nicht nur depressiven, sondern gleichzeitig (zumal in den schmerzlich manierten Versen 9–11) höchst komplexen Verlauf nimmt. So vernimmt er – um die

---

14 Vgl. zu ihr den lobenswert zurückhaltenden Kommentar von Giosuè Carducci und Severino Ferrari, welcher auch der auf Bernardino Daniello zurückgehenden Interpretation, die „l'estremo“ durch „sospiro“ ergänzen möchte, Gerechtigkeit widerfahren läßt: Francesco Petrarca, *Le Rime*, commentate da Giosuè Carducci e Severino Ferrari, Firenze 1940 (1. Ausg. 1899), S. 168.

ihrerseits prononciert poetischen Wendungen des Kommentators Ezio Chiòrboli aufzugreifen – einen „canto pensoso e triste“, der in eigentümlicher Verschränkung zugleich von Resignation und von Unruhe kündet: „Un volere e un disvolere di ora in ora, un errare d’una in altra contraddizione, oggi come ieri, come sempre, da anni“<sup>15</sup>.

Bei Quevedo findet sich von Petrarcas Halbdunkel trotz der wörtlichen Anklänge des Zitats dagegen kaum etwas wieder. Statt von einer elegischen Seelenbewegung würde man in bezug auf das spanische Sonett wohl eher von einer demonstrativen Gedankenbewegung sprechen, und die erscheint in der Folge ihrer Argumente überaus strikt markiert<sup>16</sup>. Durch ein dreifach gesetztes „si“ werden zunächst die Konditionen formuliert, unter denen sich die leidvolle Erfahrung des konstant Liebenden für die Seelenruhe späterer Jünger Amors nützlich erweisen kann. Darauf folgt die emphatische Versicherung des Liebenden, wegen dieser Nützlichkeit sein exemplarisches Leiden weiterhin auf sich nehmen zu wollen. Und abgeschlossen wird die Argumentationskette folgerichtig durch eine mahnende Apostrophe an den Neuankömmling im Reich der Liebe, die Warnung, die in der Geschichte des sechsjährigen Leidens liegt, zu beherzigen und solcherart das Beispiel eines „amante“ zu honorieren, der sich in der Liebe blind und glücklos, doch unwandelbar treu verhält.

## II

Die Eindeutigkeit, die sich bei Quevedo relativ zu Petrarca ergibt, betrifft die psychologischen Verhältnisse also nicht weniger als die rhetorischen und syntaktischen. Dem widerspricht auch nicht die paradoxe Zuspitzung, welche Petrarcas Antithesen-Figur erfährt, indem sie von Quevedo mit dem überraschenden Gedanken verbunden wird, daß eben die „porfía“, die das eigene „paso adelante“ („trapasso inanzi“) bedeutet, zur „quietud“ der anderen führen soll. Bei aller Pointiertheit ist diese Wendung nämlich keineswegs ambivalent, sondern durchaus im Modus sicherer, ja imperativer Affirmation gehalten.

---

<sup>15</sup> Petrarca, *Le „Rime sparse“* (Anm. 13), S. 268.

<sup>16</sup> Damit wiederholt sich hier ein Verhältnis zwischen spanischem und italienischem „Petrarkismus“, das in bemerkenswert ähnlicher Form auch bei einem Gedichtvergleich zwischen dem frühen Góngora (*La dulce boca que a gustar convida*) und Torquato Tasso (*Quel labro che le rose han colorito*) zubeobachten ist; vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus, „Der frühe Góngora und die italienische Lyrik“, *Romanistisches Jahrbuch* 20 (1969), S. 219–238, hier S. 221–228. Freilich muß man bei einem solchen Vergleich betonen, daß die spanische Abkehr vom subjektiv elegischen Charakter eines essentiell pathosgeprägten Petrarkismus, dessen Tradition von Petrarca über Giovanni Della Casa bis Torquato Tasso reicht, nicht allein nationalspezifisch motiviert werden kann, sondern an der gemeineuropäischen Stilentwicklung zu einem epigrammatischen Konzeptismus teilhat, der ungefähr zur gleichen Zeit auch in Italien – etwa mit Guarini oder Marino – prominente Vertreter besitzt.

Zum affirmativen Charakter, den Quevedos Petrarca-Zitat gleich dem ganzen Gedicht annimmt, trägt nun mit großem Nachdruck auch die argumentative Erweiterung bei, durch welche die zwei Verse des Hypotextes um einen Vers bereichert und – wie gesagt – spannungsträchtig gedehnt werden. Die Erweiterung besteht in der Angabe des Motivs, mit dem der Liebende seine „porfía“ begründet. Es wird nicht von der Negativität eines resignierenden Unvermögens gebildet, sondern läuft auf die Positivität einer Lehre hinaus, die den einzelnen Fall amouröser „fatiga“ und „pena“ in ein Exemplum verwandelt, das gewissermaßen Verdienste um die Allgemeinheit beanspruchen darf: „[...] yo, para escarmiento/De los que han de venir, paso adelante“.

Eine solche Präention auf exemplarischen Rang geht dem schwachen Ich des Petrarkaschen Sonetts, das seine Unfähigkeit zur Wandlung mit Tränen quittiert, weitgehend ab, während das starke Ich des Quevedoschen Sonetts sie mit einer Entschlossenheit reklamiert, die auch durch die rhetorischen Akzente von Annominatio und Synonymie zum Ausdruck kommt. So wird das Schlüsselwort „escarmiento“ durch die Verbform „escarmentare“ am Ende von V. 7 vorbereitet. Im gleichen Sinn gehört zu dem von Petrarca übernommenen „paso adelante“ das andere Schlüsselwort „porfía“, dem die Aussage des Gedichts eine weitere begriffliche – und damit eben auch lehrhafte – Klärung verdankt<sup>17</sup>.

In dieser Wendung zum Lehrhaften, welche das petrarkistische Ich in den Rang eines trotz allen Irrungen positiv zu wertenden Exempels erhebt, unterscheidet sich Quevedos Sonett wohl am tiefsten von dem Sonett Petrarcas, das es in seinem Sinnzentrum – bewußt variierend, wie wir jetzt sagen dürfen – zitiert. Dabei könnte man vermuten, daß eine solche Argumentation, die das an sich unselige Liebesleiden („mi perdido error“) gleichsam durch Didaxis nobilitiert, einer spezifisch spanischen Denkfigur gehorcht, welche nicht zuletzt mit der für Spanien kennzeichnenden langfristigen Perduranz mittelalterlicher Mentalitätsstrukturen zu tun hat: Auch der quasi moraltheologische Terminus „escarmiento“ würde ja in die Richtung dieser Annahme weisen. Wenn man einen Blick auf die Entwicklung des italienischen Petrarkismus im Cinquecento wirft, zeigt sich jedoch, daß dort zwar nicht die gleichen, doch immerhin ähnliche Tendenzen bei der Transformation des Petrarkaschen

---

17 Außerdem präzisiert die synonymische Nähe des Begriffs „porfía“ die Bedeutung von „paso adelante“ derart, daß sie auf keinen Fall – wie der Kommentator James O. Crosby irrtümlich meint – mit „muero“ gleichgesetzt werden darf; vgl. Quevedo, *Poesía* (Anm. 9), S. 249.



Modells am Werk waren. Sie sind in wichtigen Untersuchungen von Alfred Noyer-Weidner anhand der poetologischen Programme herausgearbeitet worden, die sich vor allem in den Proömialsonetten Pietro Bambos oder Torquato Tassos manifestieren<sup>18</sup>.

In beiden Gedichten äußert sich sowohl eine heroische Vergrößerung des pearkistischen Ich als auch der didaktische Anspruch, die eigene Erfahrung zum – überwiegend abschreckenden – Exempel für andere zu deklarieren. Derart erklärt Bembo im ersten Terzett seines Einleitungsgedichts, nachdem er die „fatigó en amar“ (um mit Quevedo zu sprechen) zuvor mit dem epischen Gewicht einer Propositio von „lo strazio e l’aspra guerra“ belastet hat:

Ché potranno talor gli amanti accorti,  
queste rime leggendo, al van desio  
ritoglièr l’alme col mio duro exempio<sup>19</sup>.

An Bambos Einleitungsgedicht schließt Tasso mit beinahe identischen Wendungen an, wenn er – wiederum im ersten Terzett – auf die Exempelfunktion seiner „gioie“ und „ardori“ verweist:

Hor con gli essempli miei gli accorti amanti,  
Leggendo i miei dilette, e’ l van desire,  
Ritolgano ad Amor de l’Alme il freno<sup>20</sup>.

Daß Tasso außer dem „van desire“ hier gleichfalls „i miei dilette“ anführt, läßt eine wenigstens partielle Positivierung erotischer Leidenschaft erkennen, die sich dann im zweiten Terzett bestätigt:

Pur ch’altri asciughi tosto i caldi pianti,  
Et a ragion talvolta il cor s’adire,  
Dolce è portar voglia amorosa in seno<sup>21</sup>.

---

18 Vgl. dazu Alfred Noyer-Weidner, „Lyrische Grundform und episch-didaktischer Überbildungsanspruch in Bambos Einleitungsgedicht“, *Romanische Forschungen* 86 (1974), S. 314–358, und ds., „Zu Tassos ‚binnenpoetischer‘ Auseinandersetzung mit Bembo – (samt abschließendem Hinweis auf das Desideratum einer kritischen Ausgabe von Bambos *Rime*)“, in: *Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance*. Festschrift für Erich Loos zum 70. Geburtstag, Wiesbaden 1983, S. 177–196.

19 Pietro Bembo, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino 1960, S. 507.

20 Torquato Tasso, *Opere*, a cura di Bruno Maier, Vol. 1, Milano 1963, S. 211.

21 Ebd.

Neben Bembo und Tasso gelesen, demonstrieren Quevedos Lisi-Gedichte auch über das bislang betrachtete Sonett hinaus eine unverkennbare Übereinstimmung mit den didaktisierenden und heroisierenden Intentionen, die dem italienischen Petrarkismus hohen Stils seit Bembos *Rime* zueigen sind. Dazu gesellt sich indes noch eine affektive Positivierung von Leidenschaft, die weit resoluter und jedenfalls emphatischer ausfällt als jene, der wir bei Tasso begegnen. Wenn Tasso die Leidenschaft positiviert, denkt er ja speziell an den Bereich der „affetti lieti“ sowie an die traditionelle, räsone Eingrenzung sinnlicher Amouren auf die Lebensphase der Jugend<sup>22</sup>. Dagegen nimmt sich Quevedos Positivierung des verzweifelt liebenden Ich wesentlich gespannter, um nicht zu sagen: barock verstiegener, aus. Sie rekurriert nicht auf Affekte, die im Sinne Tassos „gioie“ und „diletti“ wären, sondern schöpft den Heroismus des grenzenlosen ‚pasar adelante‘ gerade aus dem unüberwindlichen Widerstand, dem das liebende Ich sich aussetzt, sowie aus dem hochgemuten Willen, eben im leidenden Begehren ein singuläres Beispiel abzugeben.

### III

Was das Sonett *Si fuere que después, al postrer día* im Vergleich mit der petrarkistischen Tradition offenbart, könnte an einem anderen Jahrestagsgedicht bestätigt und noch vertieft werden. Gemeint ist das Sonett

Diez años de mi vida se ha llevado  
En veloz fuga y sorda el Sol ardiente,  
Después que en tus dos ojos vi el Oriente,  
Lísida, en hermosura duplicado.

Diez años en mis venas he guardado  
El dulce fuego que alimento ausente  
De mi sangre. Diez años en mi mente  
Con imperio tus luces han reinado.

Basta ver una vez grande Hermosura,  
Que una vez vista eternamente enciende,  
Y en Palma impresa eternamente dura.

Llama que a la inmortal vida trasciende,  
Ni teme con el cuerpo sepultura,

Ni el Tiempo la marchita ni la ofende<sup>23</sup>.

---

22 Vgl. dazu Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik*. (Anm. 8), S. 78ff., 196ff. und 274ff.

23 Quevedo, *Poesia* (Anm. 9), S. 253f.

Auch hier gibt es gewisse Petrarca-Anklänge, welche das Sonett Nr. 122 des *Canzoniere* evozieren, genauer gesagt dessen Anfangsverse:

Dicesette anni à già rivolto il cielo  
poi che 'mprima arsi, et già mai non mi spensi<sup>24</sup>.

Freilich erscheinen die textuellen Analogien in diesem Fall von vornherein spärlicher, weshalb die verschiedenen Poetiken sich in ihrer Divergenz weniger konkret aufeinander beziehen lassen. Auch ohne ausgedehnte Intertextualitätsbezüge ist indes ein nunmehr makroskopisch wahrnehmbarer poetologischer Abstand gegeben, der Quevedos triumphale Rhetorik eklatanter Demonstration von Petrarcas leiserer Rhetorik elegischer Unruhe trennt.

Erneut sind die Mäander der Seelenbewegung bei Petrarca schwerer zu fassen, da, ein suggestives Sprechen auf deutliche semantische Konturen verzichtet. Bezeichnend wirkt in dieser Hinsicht die Gestalt des vierten Verses „sento nel mezzo de le fiamme un gielo“, der das Feuer-Eis-Oxymoron suggeriert, ohne es aber konzeptistisch zu entwickeln und auszudeuten: Tatsächlich ist der Sinn des Verses dann auch im Status einer Uneindeutigkeit geblieben, von der bereits im sechzehnten Jahrhundert die wechselnden Interpretationen Castelvetro oder Andrea Gesualdos zeugen<sup>25</sup>. Noch charakteristischer wirken die bangen Fragen, welche die beiden Terzette einnehmen:

Oimè lasso, e quando fia quel giorno  
che, mirando il fuggir degli anni miei,  
esca del foco, et di sí lunghe pene?  
  
Vedrò mai il dí che pur quant'io vorrei  
quel'aria dolce del bel viso adorno  
piaccia a quest'occhi, et quanto si conviene?<sup>26</sup>

Die Bangigkeit der Fragen drückt sich zunächst in dem Begehren aus, dem Feuer der Liebe zu entkommen, sodann in den Zweifeln an der Erfüllbarkeit dieses Begehrens und schließlich in der religiösen Demut, mit der die ohnehin schon gebrochene Willensäußerung des „quant'io vorrei“ hinter das allgemeine Gebot des konklusiven „quanto si conviene“ zurückgenommen wird.

---

24 Petrarca, *Canzoniere* (Anm. 10), S. 161.

25 Vgl. dazu Carducci und Ferraris Hinweise in Petrarca, *Le Rime* (Anm. 14), S. 177.

26 Petrarca, *Canzoniere* (Anm. 10), S. 161.

Gegen Petrarcas offene Fragen steht bei Quevedo jene Sprache kraftvoller Affirmation, die wahrscheinlich gemeint ist, wenn Borges einem Quevedoschen Sonett als dominierenden Stilzug einen „acento varonil“ zuschreibt<sup>27</sup>. Sie wird sowohl auf der rhetorisch-stilistischen Ebene wie im umfassenderen Bereich der Sinnbildung manifest. Dabei ist vor allem die anaphorische Wiederholung des Syntagmas „Diez años“ zu beachten. Sie wird in den Quartetten jeweils am Satzbeginn vorgenommen und erhält dadurch in Anbetracht der zunehmend kürzer werdenden Sätze einen Charakter von energischer Insistenz. Von der gleichen Energie ist auch die Gedankenfolge des Gedichts geprägt, die sich erneut durch großflächige und zugleich scharf markierte Einfachheit auszeichnet. Sie beginnt mit der emphatischen Beteuerung zehnjähriger Liebespassion, welche von einer in den Versen 3f. und 9 gefeierten „grande Hermosura“ ausgelöst wurde. Am Anfang der zehn Jahre stand in der Vergangenheit nichts anderes als ein einmaliger Moment des Sehens, den die Verse 9f. durch die Wiederholung von „una vez“ und die Annominatio „ver/vista“ dramatisieren. Dagegen ist die Zukunft der Liebe als Ewigkeit imaginiert, die weder im Tod noch im Jenseits ein Ende kennt. Auch die Vorstellung ewiger Liebesdauer wird durch die Wiederholung von „eternamente“, analog zur Wiederholung von „una vez“, dramatisiert. Im zentralen Vers 10 treten die Komponenten der Antithese, welche das momenthafte *Innamoramento* und die zeitlose Liebesdauer kontrastiert, in äußerster Verdichtung dann auch syntagmatisch zusammen: als Wirkung einer „Hermosura“ (mit Majuskel), „Que *una vez vista eternamente enciende*“ [Kursivierung U. S.-B].

Auffällig und geistesgeschichtlich ein wenig verwirrend wirkt bei dieser Verewigung der Liebe, die zugleich irdisch zeitgebunden in ihrem Ursprung und überirdisch zeitenthoben in ihrer Geltung sein soll, der – theologisch wohl als exzessive Hyperbel zu wertende – Satz, daß die ‚Flamme‘ der Leidenschaft selbst das Jenseits transzendiere: „Llama que a la inmortal vida trasciende“. Eine solche Wendung, die bei Petrarca zumindest als Fazit einer Gedichtkonklusion kaum denkbar wäre, entspricht durchaus den Tendenzen der Heroisierung des Liebenden und der Positivierung seiner Liebe, wie wir sie in Ansätzen auch bei Bembo oder Tasso festgestellt haben. Mit der religiösen Orthodoxie, zumal jener eines militanten gegenreformatorischen Katholizismus (für den Quevedo sich ansonsten doch rückhaltlos engagiert hat), dürfte sie dagegen weniger vereinbar sein. Eher verweist die Imagination einer ‚Flamme, die das ewige Leben überdauert‘, auf antike Vorstellungen, etwa auf die Sicht des Neoterikers Properz, in dessen Elegie I 10 (V. 12) es heißt: „traicit et fati litora magnus amor“.

---

27 Vgl. Borges, *Otras inquisiciones* (Anm. 7), S. 49. Hier könnte man im übrigen hinzufügen, daß umgekehrt die Dichtergestalt Petrarca im System der Gender-Symbolik bezeichnenderweise immer wieder als ‚weiblich‘ kodiert wird. So formuliert etwa der ‚Vociano‘ Giovanni Papini – um diesbezüglich ein besonders brutales, doch symptomatisches Beispiel zu zitieren – auf den Spuren Weiningers einmal einen „contrapposto iroso tra Maschio e femmina, [...] tra letteratura-vita virile e letteratura-vita femminile, [...] tra genio e ingegno, [...] tra Dante e Petrarca“; vgl. Giovanni Papini, *Maschilità*, Firenze 21919 (1. Ausg.) 1915, S. 7.

Dabei macht die Properz-Assoziation bewußt, daß die Terzette des Sonetts *Diez años de mi vida se ha llevado* in abstrakterer Form nichts anderes aussagen als die poetisch faszinierenderen Terzette von Quevedos berühmtestem Sonett *Cerrar podrá mis ojos la postrera*:

Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,  
Venas, que humor a tanto fuego han dado,  
Medulas, que han gloriosamente ardido,

Su cuerpo dejará, no su cuidado;  
Serán ceniza, mas tendrá sentido;

Polvo serán, mas polvo enamorado<sup>28</sup>.

Bekanntlich gelten diese Terzette – nicht zuletzt dank der raffinierten Konstruktion ihrer *versus rapportati* – als ein Höhepunkt lyrischer Weltliteratur: als eine in der Tat einzigartige Verbindung intensivster Wortsinnlichkeit und klarster Wortgeometrie. Gleichzeitig belegen sie indes mit idealtypischer Konzentration auch alles, was wir bislang angeführt haben, um zu einer distinktiven Charakteristik von Quevedos Sonett-Poetik innerhalb der für sie spezifischen Diskurstradition zu gelangen.

So kennt das Sonett Quevedos im Gegensatz zu den Petrarkaschen Sonetten nur wenig Bewegung oder Reflexion. Statt dessen strebt es – wie Carlos Blanco Aguinaga in einer schönen Gedichtbeschreibung herausgearbeitet hat – nach einem eher statisch architektonischen Eindruck<sup>29</sup>, bei dem es hier wie anderweit jeweils um die Monumentalisierung und – geradezu oxymorisch – zugleich um die Intensivierung einer einzigen Idee geht: „Idea única; poema bloque; concepto que, en lo racional, no avanza, no se desarrolla de verso a verso, como si al poeta no le interesase elaborar [...], sino subrayar“<sup>30</sup>. Gleich der Gedichtarchitektur erscheint auch die Gestalt des Liebenden gewissermaßen monumentalisiert. Von Zweifel, Schuldgefühlen und Reue befreit, rechnet er sich das Feuer seiner Liebe als ‚Glorie‘ an („Medulas, que han gloriosamente ardido“), und weil ihm die Leidenschaft zu epischem Ruhm gereicht, wird sie als ein Wert exaltiert, an dem es über Zeit und Raum hinweg heroisch festzuhalten gilt. Am Ende übersteigt die Ewigkeit der Liebe sogar die christliche Ewigkeit, und es dürfte kein Zufall sein, wenn das Sonett *Cerrar podrá mis ojos la postrera*, das die Welt und Jenseits

---

28 Quevedo, *Poesía* (Anm. 9), S. 255f.

29 Vgl. dazu Carlos Blanco Aguinaga, „Cerrar podrá mis ojos...‘: Tradición y originalidad“, in: Gonzalo Sobejano (Hrsg.), *Francisco de Quevedo*, Madrid 1978, S. 300–318, hier S. 315: „Lo notable de este poema [...] es que, más aún que otros sonetos [...], puede leerse, quizás desde la primera lectura, como *ya leído*: obra como las de arquitectura (palabra ésta que, junto con *monumento*, nos guía al centro mismo de la visión barroca del mundo), volumen en que mucho antes que las partes captamos el todo“.

30 Ebd.

transzendierende Liebesdauer am energischsten affirmiert, eben deshalb auch die größte Nähe zu den heidnisch antiken Vorstellungen eines Properz aufweist; denn schließlich läßt sich das gesamte Sonett, nicht nur dessen letzter Vers, als resolut überbietende Hommage an ein Properzisches Distichon (I 19, V. 5f.) begreifen:

non adeo leviter noster puer haesit ocellis,  
ut meus oblito pulvis amore vacet.

Offen muß dabei freilich die Frage bleiben, wie die latente Blasphemie, die in solchen antikisierenden Konzepten beschlossen ist, mit Quevedos sonst demonstrierter orthodoxer Katholizität auskommen mag. Anscheinend hat es während der frühen Neuzeit nicht einmal die gegenreformatorische Ecclesia verstanden, alle literarischen Diskurse entgegen ihrer jeweiligen Eigendynamik noch in einer einheitlichen epistemologischen Ordnung zu versammeln und zu kontrollieren<sup>31</sup>. Immerhin können für die unchristlichen Freiheiten, die sich Quevedo oder anderenorts Marino in ihrer Liebeslyrik gestatten, bestimmte objektive Prämissen ausgemacht werden, welche offenbar dazu beigetragen haben, sensualistische oder implizit blasphemische Extravaganzen der Dichtung wo nicht legitim, so doch tolerabel erscheinen zu lassen. Die wichtigste solcher Prämissen besteht wohl in dem innerliterarischen Prozeß einer Ausdifferenzierung lyrischer Themenbereiche, der die syntagmatische Zusammengehörigkeit erotischer und religiöser Argumente, wie sie im idealtypischen petrarkistischen *Canzoniere* gegeben war, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts mehr und mehr auflöst.

Diese Auflösung vollzieht sich speziell als eine poetologische Dissoziation von geistlichen und weltlichen Diskursen. Statt wie bei Petrarca in tragischer Spannung zu konfliktieren, besetzen sie bei den Lyrikern des Barock sozusagen verschiedene Abteilungen bzw. Kapitel eines Gedichtbuchs<sup>32</sup>. Dafür sind der *Parnaso Español* und die *Tres Ultimas Musas Castellanas*, die unter anderem „poesías amorosas“ und „poesías morales“ bzw. „sagradas“ trennen, ebenso selbstverständlich ein Beispiel wie Marinos *Lira*, in der die gleichfalls separierten „rime sacre“ erst nach einer längeren Serie von „rime

---

31 Von der „katholische(n) Kirche“ als der „maßgebliche(n) diskurskontrollierende(n) Instanz der prämodernen Epochen“ spricht Joachim Küpper, um durch die Diffusion kirchlicher Sprachregelungen die Geschlossenheit einer barocken Wissensordnung zu postulieren, in der sich die von der Renaissance „chaotisierten Diskursstufen“ aufs neue re-integrieren; vgl. Joachim Küpper, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus, Tübingen 1990, S. 21f. und passim. Einwände gegen Küppers – gleichwohl höchst anregendes und suggestives – Barockkonzept entwickelt mein Aufsatz „Der Barockbegriff in der Romania. Notizen zu einem vorläufigen Resümee“, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* 98 (1995), S. 6–24, hier S. 19ff.

32 Vgl. dazu Ulrich Schulz-Buschhaus, „Barocke ‚Rime sacre‘ und konzeptistische Gattungsnivellierung“, in: Karl-Hermann Körner – Hans Mattauch (Hrsg.), *Die religiöse Literatur des 17. Jahrhunderts in der Romania*, München 1981, S. 179–190, bes. S. 181ff.

amoroſe“, „rime marittime“, „rime boscherecce“, „rime heroiche“ etc. zum Zuge kommen. Wenn erotische und religiöſe Gedichte ſich indessen nicht mehr im vertikalen Aufbau einer Sinnhierarchie, ſondern bloß noch im horizontalen Nebeneinander eines thematiſchen Repertoires begegnen, folgt daraus unvermeidlich, daß ſie einander mit zunehmender Differenzierung ihres diskursiven Status auch zunehmend indifferent werden. Des weiteren vermutet Marc Föcking mit guten Gründen, daß die generiſch-klaſſifikatoriſche Trennung von den religiöſen Diskursformen für die erotischen Diskurse der barocken Lyrik darüber hinaus ſo etwas wie eine Entlaſtung, ja Entfeſſelung und Entmoralisierung bewirkt hat<sup>33</sup>. In Marinos Liebesgedichten iſt ein ſolcher Effekt, was den ſinnlichen Hedonismus betrifft, evident; doch ſcheint auch Quevedo in manchen Kühnheiten ſeiner Liebesmetaphyſik an ihm zu partizipieren.

---

33 Vgl. Marc Föcking, *„Rime sacre“ und die Genese des barocken Stils*. Untersuchungen zur Stilgeſchichte geiſtlicher Lyrik in Italien 1536–1614, Stuttgart 1994, S. 65, 272, 279 und paſſim.